die Reich im Mimus, Jansen mit dem Gilgamesch-Epos eingeschlagen hat, noch überraschende Beiträge liefern können.

Zu 3. Gestalt. Aus dem gegebenen Gegenstand entnimmt die künstlerische Phantasie die Anregung zur Wahl ihrer Gestalten aus der Natur oder der Tradition. Woher nahm z. B. der Architekt im alten Ägypten die eigenartige Gestalt des Tempels, den schräg ansteigenden Pylon, die nach der Tiefe zu immer kleiner, niedriger und finsterer werdenden Räume? Mancher glaubt das trotz der (ihm schwer zugänglichen) Forschungen von Lepsius, Petrie u. a. immer noch auf die Tradition aus Felsentempeln herleiten zu können, wofür jüngere Beispiele in Abusimbel erhalten sind. Auch die Anwendung der Pyramide scheint trotz Borchardts Pyramidenaufsätzen erklärlich, wenn man, durch das Totental von Theben reitend, dort die pyramidalen Kalkberge und in deren Massiv unten die kleinen Gräber sieht. Sind derartige Beobachtungen heute in keiner Weise mehr diskutierbar? Oder für die Plastik: wie ist gegenüber dem konventionellen Gestaltentypus der ägyptischen Durchschnittskunst die fast impressionistisch wirkende Naturwahrheit des Schech el-beled zu erklären? Weil er der Volkskunst und dem Anfang der Entwicklung angehört, wie man gern annimmt, oder weil das Material, in dem er gearbeitet ist, dem Bildhauer eine freie Wiedergabe nach der Natur ermöglichte? Und unter welchen Voraussetzungen entwickelte sich dann die so auffallend verschiedene konventionelle Durchschnittsgestalt der Plastik in Ägypten und Mesopotamien? Manches dieser Probleme wird den Fachmännern längst klar und von ihnen beantwortet sein. Aber wo soll unsereiner in der Provinz sich darüber sichere Auskunft verschaffen? Und auch für den die Vorteile der Großstadt Genießenden dürfte es schwer sein, sich bezüglich solcher in den philologischen Fachzeitschriften und Publikationen zerstreuter Dinge ohne großen Zeitverlust Antwort zu holen. Uns tut eben eine zusammenfassende Kunstzeitschrift für den altorientalischen Kreis not, und wir brauchen Jahresberichte über das ganze Gebiet der bildenden Kunst, die kurz und bündig über den Fortschritt der Forschung in allen Kreisen und Zeiten orientieren.

Zu 4. Formprobleme. Es gibt deren von zweierlei Art: A. solche der Schmuckform und B. solche der Raumform. Für die Bedeutung der ersteren in der künstlerischen Entwicklung des alten Orients spricht die Tatsache, daß die in den Gestalten der Natur wurzelnde und zu den wunderbarsten Raumformen entwickelte griechische Kunst seit ihrer Preisgabe an den Orient in nachalexandrinischer Zeit Schritt für Schritt durch eine dekorative Gesinnung derart zurückgedrängt wird, daß in den Ablegern des ganz spät Hellenistischen, in der islamischen, byzantinischen und romanischen Kunst der persische Schmuckstil die Oberhand gewinnt. Wie geht das zu? Die Wurzeln müssen uralt sein. Der orientalische Teppich, die verschiedenen Arten des Emails, m. E. auch das dreistreifige Bandornament u. dgl. m. führen auf das noch wenig erforschte Zentralasien, auf China, Indien und das persische Hochland mit dem vorgelagerten Mesopotamien.

Die Qualitäten der Raumform (B) sind: Raum, Masse, Licht und Schatten, endlich die raumdurchsetzte Farbe. Punkt, Linie und Fläche geben die Grenzen dieser Qualitäten und der Gestalt, die in diesen Erscheinungsformen ihr künstlerisches Dasein führt.

Ägypten ist das Land der auf die künstlerische Wirkung der Masse gerichteten Anschauungsweise. Dabei ist nicht das Riesenhafte allein entscheidend, sondern vor allem, daß die Gestalten in massiger Geschlossenheit gegeben werden, Kristallen gleich, in deren Volumen nirgends eine Lücke bleibt. Das gilt für die Architektur in ihrer schwer aufgetürmten Masse ebenso, wie für die Bildhauerei, die immer möglichst an der ursprünglichen Werkform, d. h. der gegebenen Masse ohne figürliche Gliederung festhält. Die Pyramide ist das große Wahrzeichen dieser Gesinnung.

Im Gegensatz dazu ist Mesopotamien ein Land, wo dem Künstler in erster Linie die Gestaltung des Raumes vor der schaffenden Phantasie steht. Das hängt wohl mit dem Material der Baukunst zusammen. Wer mit Mauer und Bogen baut, geht vom gegebenen Raum aus, von dem er einen Teil mit seinem Ziegelmaterial umgrenzt. Wer mit Säule und Architrav baut, geht von der gegebenen Masse aus, wahrscheinlich weil er ursprünglich sein Raumbedürfnis durch Aushöhlen und Stützen der Felsen befriedigt hat. Höhle und Pfahlbau folgen daher wohl schwerlich immer typisch aufeinander in der Entwicklung, sondern sind verschiedene Erscheinungsformen, aus denen heraus sich verschiedene künstlerische Richtungen entwickeln.

Die gegensätzliche Anschauungsweise der Mesopotamier und Ägypter äußert sich auch auf dem Gebiete der Plastik. Bekannt ist, daß der Ägypter im Relief eine der Raumwahrheit direkt ins Gesicht schlagende Typik anwendet. Er nimmt von jedem Körperteil die charakteristische Ansicht und schafft wie in seiner Architektur, so auch in der menschlichen, auf die Ebene projizierten Gestalt ein Konglomerat: Gesicht und Füße sind im Profil, die Brust in Vorderansicht, der Bauch mit dem Nabel im Dreiviertelprofil[1]) gegeben. Mehr noch; im Gesichtsprofil sind die Augen in Vorderansicht, auf der en face gestellten Brust der Busen in Seitenansicht dargestellt. Hand in Hand mit dieser Beobachtung des einzelnen Wirklichen, ohne Rücksicht auf die Wahrheit des Ganzen, geht auch die Eigenart des ägyptischen Ornaments. Die Mannigfaltigkeit der Pflanzenformen, die Realität in der Darstellung des Tieres, die relative Seltenheit rein geometrischer, d. h. abstrakter, raumfreier Bildungen ist bezeichnend.

Der Mesopotamier, der dagegen Raum empfindet, sieht seine künstlerischen Gebilde auch als Ganzes richtiger in den Raum gestellt als der Ägypter. Das Profil herrscht bei ihm vor, daneben vereinzelt die reine Vorderansicht. Er sieht die ihn umgebende Welt nicht minder genau wie der in der Masse befangene Ägypter, weiß sie aber nicht nur wirklich, sondern auch räumlich wahrer wiederzugeben. Seine Tier- und Pflanzendarstellungen sind bisweilen unerreicht in feiner Illusion; seine Haupttat aber ist die Schaffung abstrakter Raumformen, wie es der nicht der Architektur entnommene Rahmen, das geometrische Muster ohne Ende und die eigenartige Bildung von Palmette und Rosette sind. Es wäre für uns Kunsthistoriker wichtig zu erfahren, wie es in Mesopotamien mit der Großplastik in Bronze bestellt war.

[1]) Vgl. dazu die Ansichten von Schäfer und v. Bissing in des letzteren „Denkmäler“, Lief. 6. Dort wird unter der Voraussetzung, daß die ägyptische Kunst Erinnerungskunst sei, dieses „Projektionsprinzip“ als die bis ins einzelne überlegte Schöpfung eines Künstlers hingestellt. Gleich ein paar Probleme für die neue Zeitschrift!

Die Probleme von Licht und Schatten scheinen in beiden Ländern nicht wesentlich über den Schattenumriß der Zeichnung und die ersten Anfänge plastischer Modellierung hinausgediehen. Und doch müssen manche der wirkungsvollsten Motive dieser Art in der griechischen Architektur z. B. das Profil, ihren Ursprung im Orient haben; dieses vielleicht in der Technik des Ziehens in Stuck. Erwünscht wäre, wenn bald einmal jemand untersuchte, wie die Komposition im Tiefendunkel in Mesopotamien aufkam.[1]) Die Behandlung der Farbe bleibt rein im Abstimmen der Buntheit befangen. Die Hartnäckigkeit der Farbenwahl, die sich auch noch in koptischer Zeit erhält und besonders auffallend durch die Vorliebe für Gelb ist, läßt interessante Resultate erwarten.

Zu 5. Inhaltsprobleme. Maßstab für die Beurteilung der seelischen Kraft, die in einer Kunstströmung lebendig ist, bleibt immer, wie weit der Gegenstand zum Anlaß genommen wird, rein menschliche Züge darzustellen. Ich erwähne als Hauptbeispiel das Mosaik der Alexanderschlacht und wie da der historische Gegenstand dem Beschauer durch den Ausdruck des Mitleids in Dareios seelisch nahegebracht wird. In den altorientalischen Künsten finde ich von solchen Zügen wenig. Macht und Prunk sperren jeder einfach menschlichen Regung den Weg. Die Geschichte des tieferen Gehaltes beginnt erst mit Phidias, wie denn überhaupt — und damit komme ich zum Schlusse — jede Vertiefung in die altorientalische Kunst die unbegreifliche Blüte der Kunst in Hellas erst im rechten Licht erscheinen läßt. Erst dann erkennt man die hohe ästhetische Wirkung, die der Grieche mit der leeren Fläche zu erzielen weiß. Die auf dieser Folie erscheinenden kanellierten Säulen des griechischen Tempels, wie die Figuren des Reliefs erhalten erst dadurch Maß und Geltung. Und so hoch ist das künstlerische Empfinden des Griechen, daß daraus die grundsätzliche Einheit des Bauwerkes geboren wird. Der griechische Tempel ist kein Konglomerat mehr, er ist ein nach allen Seiten abgeschlossenes, in sich vollendetes Denkmal.

Wie notwendig eine fachmännisch gründliche Untersuchung z. B. der ägyptischen Kunst auf die in ihr gültigen Formprobleme ist, das wird jeder empfinden, der Alois Riegls „Spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn“ mit Schmarsows „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“ vergleicht. Die mesopotamische Kunst zählt für Riegl überhaupt nicht. Was dann die Inhaltsprobleme anbelangt, so mögen die Ägyptologen Rudolf Kautzsch' „Die bildende Kunst und das Jenseits“ lesen. Es geht nicht an, daß alle diese Publikationen von der Orientalistik einfach beiseite gelegt werden; der Knäuel des Wahren und Falschen wird sonst so unentwirrbar, daß ihn bald überhaupt niemand mehr auseinander bringt.

Es sei gestattet, zum Schluß auch noch mit einem Wort die Aufnahme der Arbeiten des Unterzeichneten zu berühren. Wenn sie irgendwo hätten Unterstützung finden sollen, so war es in den Kreisen der Orientalisten; denn sie weisen auf ein neuerliches Durchbrechen altorientalischer Kunsttraditionen in spätrömischer Zeit und darauf hin, daß die griechische Blüte nur eine kurze Spanne Zeit der Unterbrechung in der großorientalischen Kunstbewegung bedeutet, die in der islamischen,

[1]) Vgl. mein Mschatta, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 271 f.

byzantinischen und romanischen Kunst unaufhaltsam vordringt und sich die gesamte mittelalterliche Welt erobert.[1] Man sollte meinen, solche Erkenntnisse müßten bei den Orientalisten auf einiges Verständnis stoßen. Ich habe bis zur Stunde nicht bemerkt, daß man davon überhaupt Notiz genommen hätte.[2] Hoffentlich schafft in alledem die Begründung der Zeitschrift „Memnon" einigen Wandel.

[1] Vgl. „Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst". Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Bd. XV.

[2] Eine Ausnahme macht Freiherr von Bissing, der meine „Alexandrinische Weltchronik" in der Sphinx IX, 220 f. vorgenommen und Gesichtspunkte geltend gemacht hat, die auch die Leser dieses Aufsatzes interessieren dürften. Auch A. Wiedemann hat meine Arbeiten auf koptischem Gebiete immer gefördert. Vor allem aber habe ich Maspero zu danken.

Josef Strzygowski.



Felsengegend und Grotten bei Sabundj-bunar.

Bericht über eine Reise in Anatolien im Sommer 1906.

Mein diesjähriger Aufenthalt in Anatolien hatte einen zweifachen Zweck. Ich wollte noch einige Punkte meiner früheren Arbeiten über Grotten usw. (K. B. Akademie, 3. Kl., 23. Bd., S. 651—667, 1906) revidieren, resp. erweitern. Ferner wollte ich den Sypilos, der besonders bei Perrot[1]) eine gewisse Rolle als Kulturzentrum spielt, selbst durch eigene Anschauung kennen lernen und untersuchen. Demgemäß zerfiel die Reise in zwei getrennte Teile. Für den ersten, die Untersuchung von Grotten, war, wie auch früher, Eskischehir mein Standquartier, von wo aus per Bahn besonders das Zentrum von Sabundjbunar leicht zu erreichen ist. Als Ausgangspunkte für eine Besichtigung des Sypilos kamen dann Manissa und Smyrna in Betracht.

Durch Vermittlung der deutschen Botschaft in Konstantinopel wurden meine Arbeiten von der türkischen Regierung, wie auch schon früher, in liebenswürdiger Weise erlaubt und unterstützt. Ich spreche deshalb diesen Behörden, sowie auch der Verwaltung der Anatolischen Bahn und deren Beamten, die meinen Bestrebungen stets förderlich waren, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus.

Von Eskischehir aus wurde zuerst ein Ausflug nach Bosöjük gemacht, der aber keine wesentlichen Resultate lieferte. Dann mehrere Ausflüge in die Gegend von Sabundjbunar, wo ich schon früher öfters gewesen war, das aber wieder neues und interessantes Material lieferte. Ich komme immer mehr zu der Ansicht, daß die Umgebung der Fundukkaleh (cf. l. c.) bei Sabundjbunar einst die Stätte eines nicht

[1]) Histoire de l'art, Bd. V.

unbedeutenden Ortes gewesen sein muß, nicht von der politischen und sakralen Bedeutung, wie etwa die Gegend von Jasilikaja oder des Tales beim Bojük-Arslan-Tasch, aber immerhin eine größere „Provinzstadt“, um einen Vergleich mit modernen Verhältnissen zu gebrauchen. Ebenso überzeugt wie ich davon bin, daß eine genaue Untersuchung der Schutthalden an der Midasstadt noch manches interessante zutage fördern wird, glaube ich dasselbe von denen der Fundukkaleh behaupten zu können. Die Plattform der Kaleh (cf. l. c. p. 658 ff.) ist z. T. als Ackerfeld benutzt. Man hat deshalb die Steine usw., die den Pflug und das keimende Getreide hindern könnten, wie das überall Gebrauch ist, in Haufen aufgeschichtet. Diese Haufen bestehen zum großen Teil aus Scherben alter, meistens ältester Provenienz, ein Beweis, daß hier lange Kultur geherrscht hat und in der riesigen Schutthalde nach Westen hin noch mehr zu finden sein muß. Dies als Hinweis für künftige Untersuchungen.

Die Funde waren nun folgende.[1]) Zuerst ca. 4 km nordwestlich von der Station eine Nische, die wohl nur zu Kultzwecken gedient haben kann. Abb. 2 gibt sie in Photographie und dann Abb. 3 in Strichzeichnung wieder, weil dadurch manche Details der ersteren besser verständlich werden. An einer nach Westen gerichteten Felswand ist eine Fläche von ca. $3^1/_2$ m Höhe sorgfältig geglättet und zum Schutz gegen das herabrinnende Regenwasser mit einer giebelförmigen Rinne am oberen Teil versehen, wie das bei Grotteneingängen usw. in dieser Gegend häufiger vorkommt.[2]) In diese glatte Fläche ist dann eine Nische sauber gemeißelt von ca. 2 m Höhe und 1.25 m Breite, am oberen Ende gewölbt. Vor der Nische befindet sich eine flache Stufe. Auf dem Boden der Nische selbst, der einen Kreisabschnitt darstellt, ist aus dem Fels ein Würfel von ca. 35 cm Seitenlänge ausgemeißelt. Die Verbindung gewissermaßen zwischen diesem Würfel und der unteren Stufe ist durch einen zweiten ebenso großen Würfel hergestellt. Beide sind leider recht zerstört, doch ist am Original die eben geschilderte Anordnung noch deutlich erkennbar. Die ganze Anlage kann keinem praktischen und daher wohl nur irgend einem Kultzweck gedient haben, und möchte ich auf die Ähnlichkeit mit den Nischen und Altären bei Perrot, Hist. de l'art, Bd. 5, S. 148 ff., nur ganz kurz hinweisen. Ein weiterer Beweis, daß wir es hier mit einem Kultgegenstand zu tun haben, ist wohl der, daß nur die beiden „Würfel“ zerstört sind, wahrscheinlich das Symbol der Göttin Kybele, die ganze andere Nische aber vorzüglich erhalten ist.

Zirka 2 km südwärts von der Station Sabundjbunar fand ich zwei kleine Nischen, die auch wohl nur zu Kultzwecken angefertigt worden sind. Die eine ist nach Osten, die andere nach Nordosten orientiert. Abb. 4 gibt die besser erhaltene zuerst in der Photographie, dann in Abb. 5 noch einmal aus dem oben angeführten Grunde in Strichzeichnung wieder. Die Nische ist in eine Wand über einer Felsleiste,

[1]) Es soll im folgenden nur eine kurze Beschreibung der Funde gegeben werden, einem Reisebericht entsprechend. Die Ausarbeitung und theoretische Verwertung wird an anderer Stelle erfolgen.

[2]) cf. l. c. p. 666 f. — Dr. Leonhard sagt bei einer Besprechung dieser Arbeit im Zentralblatt für Anthropologie, XI. Jahrg., Heft 6, S. 365: er könne nicht zugeben, daß der Holzbau sich erst nach Ausbildung der Grotten entwickelt habe. Ich betone, daß ich das nur für diese eine lokale Entwicklung behauptet habe und nicht verallgemeinert wissen möchte. Die viereckige Form läßt sich zwanglos aus der Gangform ableiten. Auch Reber ist der Meinung, daß die Grotten älter als die Holzbauten sind.



Abb. 2.



Abb. 4.

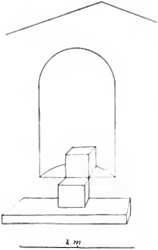


Abb. 3.

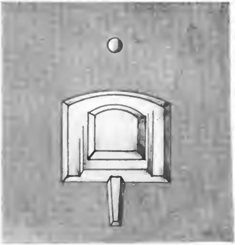


Abb. 5.